rpm Revista Portuguesa de Musicologia
PORTUGUESE JOURNAL OF MUSICOLOGY

nova série | *new series*
6/2 (2019), pp. 455-464 ISSN 2183-8410
http://rpm-ns.pt

Recensão: Florence Gétreau, *Voir la musique* (Paris, Citadelles & Mazenod, 2017), 417 pp., ISBN: 9782850887192

Sónia Maria Duarte

ARTIS
Faculdade de Letras
Universidade de Lisboa

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa

soniaduarte@fcsh.unl.pt

O LIVRO *VOIR LA MUSIQUE* DA HISTORIADORA DE ARTE e musicóloga Florence Gétreau, reconhecida autoridade francesa no estudo e disseminação da iconografia musical, é o resultado de mais de quatro décadas de trabalho de arquivo, de campo e de análise pictórica *in situ*. Ao longo desta obra transdisciplinar, dedicada ao levantamento e à descrição iconográfica e iconológica de centenas de imagens repartidas por seis temas – mitos, religião, objectos, actores, espaços e conceitos – e dada à estampa em Setembro de 2017 pela editora francesa Citadelles & Mazenod (em parceria com a France Musique), a autora procura «voir la musique» para responder à seguinte problemática: «Comment les artistes ont-ils représenté la musique du XVI au XX siècle?» (p. 9).

Florence Gétreau (n. 1951) foi presidente da Société Française de Musicologie (2011-5) e é directora jubilada do Centre National de la Recherche Scientifique, membro do Directorium da International Musicological Society, editora de numerosas publicações sobre organologia, história da arte e história social da música e fundadora da revista anual *Musique – Images – Instruments*.[1] A autora apresenta *Voir la musique* no seguimento do seu *métier* desenvolvido no Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris,[2] no Musée National des Arts et Traditions Populaires e no Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France (2004-13).

[1] Fundada em Janeiro de 1995 e consagrada à disseminação do conhecimento sobre organologia e de imagens de música na arte, especialmente na Europa Ocidental.

[2] Mais tarde, Musée de La Musique / Pilharmonie de Paris.

Da sua vasta bibliografia destaca-se a sua *Habilitation à diriger des recherches*, intitulada «Histoire des instruments et représentations de la musique en France: une mise en perspective disciplinaire dans le contexte international» e redigida de uma forma excepcionalmente clara e objectiva, que revela uma metodologia de trabalho modelar e aplicável às diferentes manifestações artísticas.[3] Realçam-se também os numerosos catálogos de exposição que comissariou como *La facture instrumentale européenne* (1985), *Instrumentistes et luthiers parisiens* (1988), *Musiciens des rues de Paris* (1997), *Souffler, c'est jouer: chabretaires et cornemuses à miroirs en Limousin* (com Eric Montbel, 1999), *Voir la musique: les sujets musicaux dans les œuvres d'art du XVIe au XXe siècle* (2009), *Entendre la guerre: sons, musiques et silence en 14-18* (2014), *Les belles vielleuses* (2014), ou a mais recente *Le vin et la musique* (2018), somatório de perspectivas analíticas e interpretativas da história do gosto musical e da transformação das sensibilidades, que nos prepara para esta *magnum opus.*

Através de 334 detalhes pictóricos cuidadosamente seleccionados de colecções públicas e privadas, *Voir la musique* possibilita-nos «ver e ouvir melhor» a história da música (lugares, gestos, instrumentos, notações musicais em livros e folhas) e a história da pintura (retratos, *vanitas*, naturezas-mortas, histórias, cenas de género, galanterias, paródias ou alegorias), sobretudo no caso francês, ainda que também sejam tratados exemplos de pintura holandesa, flamenga, espanhola, italiana, entre outros.[4] Apesar do *corpus* de iconografia musical ser maioritariamente constituído por pintura, em especial a proto-barroca, barroca e rococó (em suporte de madeira, tela, papel ou cobre), seleccionando obras icónicas de Maarten de Vos, Caravaggio, Rubens, Poussin, Rombouts, Judith Leyster ou Watteau e obras anteriores dos irmãos Hubert e Jan van Eyck, Raffaello Sanzio, Lucas van Leyden ou Hans Holbein, são também contempladas obras clássicas, impressionistas, pós-impressionistas e modernistas de Moreau, Redon, Klimt, Kandinsky, Mondrian, Picasso ou Braque.

Ao cavalete junta-se a pintura decorativa de espinetas e clavicórdios, ideada por Angiolo Torri, dito Bronzino, Hans Jordaens III ou por Jacopo Robusti, dito Tintoretto (pp. 24-8, 40); sobre têmpera (pp. 278-82); parietal (pp. 8, 30-1, 70-3, 84); iluminura sobre pergaminho (pp. 10 e 13); grisalhas (p. 312); desenhos (pp. 230, 236, 245, 270-2, 315, 325-6), sobressaindo as figurações de Clara Schumann e Joseph Joachim no decurso de um concerto em Berlim «executé de mémoire» pelo amigo Adolph von Menzel (p. 253); gravuras e litografias (pp. 260, 262, 342); serigrafias (p. 383); colagens e assemblagens (p. 386); fotografias (p. 394). A estes juntam-se peças de

[3] Florence GÉTREAU, «Histoire des instruments et représentations de la musique en France: une mise en perspective disciplinaire dans le contexte international» (*habilitation à diriger des recherches*, Université François-Rabelais, 2006).

[4] Como exemplos de pintura inglesa, suíça, russa, dinamarquesa, irlandesa, eslovaca, checa, polaca, lituana, alemã, austríaca e americana.

mobiliário como o célebre *studiolo* marchetado para Federico da Montefeltro do Palácio Ducal de Urbino (pp. 148-52); um leque com a representação de um baile no Castelo de Marly, onde são visíveis duas tribunas com tangedores de oboé, fagote, violino e violoncelo (p. 302); ou os dois relevos *Cantoria* em mármore esculpido para a Catedral de Florença, a remeter-nos para um ambiente litúrgico de moços cantando por um livro aberto (pp. 234-5).

Cumprindo a profecia do crítico Louis Viardot, em 1859 («on fera quelque jour un livre sur le parallèle de la peinture et de la musique», p. 397), e contando com o contributo da iconografia musical na pintura para o reconhecimento de práticas e agentes musicais, a autora estabelece um paralelo sem precedentes entre a organologia e a história da pintura, assentando habilmente a escolha do *corpus* em três pilares: a imaterialidade da música, através da representação do mito e da alegoria, isto é, presente nas obras que demonstram o fascínio que a música exerceu nos pintores e debuxadores, ainda que no plano simbólico; a materialidade da música, através do desenho verista de objectos, instrumentos, práticas e gestos efémeros, técnicas musicais, agentes e públicos, da constituição de *ensembles* e de lugares de música que nos permitem observar a evolução organológica e a sociabilidade crescente dos séculos XVIII e XIX; os conceitos, o *œil intérieur* e a sonoridade visual, libertando a pintura da forma e da cor, isto é, do seu tradicional carácter mimético da realidade,[5] com a alusão aos trabalhos de Richard Wagner, aos retratos de Arnold Schoenberg ou à experiência da cor com Wassily Kandinsky e o *Der Blaue Reiter*.[6]

O primeiro capítulo, «Mythes: origine et pouvoirs de la musique», aborda um universo antigo-classicista e simbólico que nos faz recuar ao fresco *O Parnaso* do célebre pintor, poeta, desenhador e arquitecto quinhentista de Urbino, Raffaello Sanzio, dito Rafael, aqui auxiliado pelo seu discípulo Giovanni da Udine. Situado no Palácio Apostólico, Vaticano, esta obra apresenta uma composição triangular com Apolo ao centro tangendo uma *lira da braccio* (ladeado por nove musas, entre elas Euterpe, tendo a lira como atributo), no lado esquerdo a poetisa Safo com um cordofone dedilhado fantasioso e, no lado oposto, o poeta Píndaro. Nesta composição, em que não faltam as conversações entre os antigos Homero e Vergílio ou entre os coevos Dante, Petrarca, Boccaccio e Ariosto, vêem-se mais instrumentos musicais inspirados no sarcófago *Apolo e as musas* (Museo Nazionale Romano), como havia apontado Emanuel Winternitz no seu estudo homónimo.[7] O tema iconográfico que alude ao duelo de Apolo e as musas com as piérides, já narrado nas *Metamorfoses* de Ovídio, repete-se e viaja ao longo de séculos na pintura europeia, como se pode observar na obra

---

[5] A «musicalização» das artes ou a música visual, como designam alguns artistas.

[6] Almanaque fundado por Wassily Kandinsky e Franz Marc e grupo efémero de expressionistas constituído por emigrantes russos e alemãs (1911-4). Entre eles, os próprios, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky, August Macke, Paul Klee e Marianne von Werefkin.

[7] Emanuel WINTERNITZ, «Archeologia musicale del Rinascimento nel Parnasso di Raffaello», *Rendicontti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXVII (1952-4), pp. 388-9.

pictórica de Maarten de Vos, Lorenzo Lotto, Claude Gellée, dito Lorrain, Maurice Denis ou Gustav Klimt.[8]

A contrastar está o segundo capítulo, intitulado «Religion: puissance sacrée de la musique», que faz um claro destaque às alegorias de anjos músicos, às representações campestres de pegureiros, ao hagiológico centrado na representação de Santa Cecília (que aparece a tanger o órgão portativo e positivo, cravo, viola da gamba, violino ou violoncelo), ou do rei David. Este último tema veterotestamentário, tão ao gosto do profícuo pintor, desenhador e gravador Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-69), residente em Amsterdão a partir de 1631 e com habitação e oficina no bairro judeu de Breestraat, repete-se nas suas obras em torno das figuras da *Torah* (*Lei de Moisés*) e de outros escritos bíblicos de profetas, sendo conhecidos vários comitentes sefarditas e asquenazes, intelectuais abastados que lhe adquirem obras com iconografia musical do Antigo Testamento: *O banquete de Baltasar*, *Rei da Babilónia*, *O casamento de Sansão* ou *David e Saúl* e o duplo retrato *A noiva judia* ou *Homem com papel de música.*

No terceiro capítulo «Objets: matérialité de la musique» a autora analisa *Os embaixadores* (1533), obra pictórica humanista de Hans Holbein, o Jovem, carregada de símbolos, ora pela representação do duplo retrato dos diplomatas franceses Jean de Dinteville e de Georges de Selve, ora pela representação da anamorfose do *cranium*, da *chanterelle*[9] partida do alaúde, do livro de salmos de Johannes Walther, do estojo com cinco flautas ou do livro aberto com notação musical. E é diante da figuração dos objectos mencionados da composição pictórica, que a autora coloca as seguintes questões: «Quels sont en effet les mobiles qui poussent les artistes à les reproduire? Contribuent-elles à éclairer le portrait du personnage représenté en soulignant sa culture, sa carrière, ses œuvres? [...] Celui-ci est-il aussi moral ou religieux et partagé par plusieurs couches de la société? Certaines de ces notations peuvent-elles apporter un élément d'expertise à l'histoire de l'art en permettant d'attribuer, de dater et donc de replacer dans leur véritable contexte de création certaines œuvres picturales?» (p. 155).[10] Segundo a autora, os objectos eximiamente debuxados e pintados por Holbein, permitem ao historiador de arte identificá-los, contextualizá-los e associá-los aos dois protagonistas figurados: o primeiro, o embaixador francês de Francisco I, em missão diplomática na corte de Henrique VIII; e o segundo, de Selve, amigo íntimo de Dinteville e bispo de

[8] *Vide* o fresco inspirado também pelas *Metamorfoses* de Ovídio no Paço Ducal de Vila Viçosa, estudado aprofundadamente em Vítor SERRÃO, *O fresco maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)* (Caxias, Fundação Casa de Bragança, 2008).

[9] Corda mais aguda.

[10] Diante da iconografia musical na pintura quinhentista portuguesa seria impensável colocar esta questão, pois predomina a representação de notação musical pseudo-epigráfica. Sobre este assunto cf. Sónia Maria da Silva DUARTE, «O contributo da iconografia musical na pintura quatrocentista e quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento de práticas musicais da época: fontes e modelos usados nas oficinas de pintura» (dissertação de mestrado, Universidade NOVA de Lisboa).

Lavaur, enviado a Londres num período de turbulência religiosa, devido à recusa papal na anulação do casamento de Henrique VIII com Catarina de Aragão, que o fez romper com a Igreja Católica Romana, casar oficialmente com Ana Bolena e criar a Igreja Anglicana. Os objectos representados sobre a mesa e que elencamos acima parecem, segundo a autora, aludir à discórdia: o livro de aritmética *Ein newe und wolgegründete underweisung aller Kauffmanns Rechnung in dreyen Büchern, mit schönen Regeln und fragstücken begriffen* de Peter Apian (1527), está aberto na página sobre a «division», subentendendo-se a divisão dos monarcas; e o livro de salmos *Geistlich Gesangbuchli* de Johannes Walther (1525), mostra duas partes para voz de tenor *Veni Sancte Spiritu* e *Dix commandements*, reforçando a mensagem religiosa cristã antagónica à divisão de um contrato de casamento.

A par desta obra, a autora chama a atenção para as luxuriantes *vanitas musicais*,[11] composições de teor alegórico que nos remetem para as desilusões, a transitoriedade da vida humana, a inexorável passagem do tempo ou o inevitável destino dos homens, numa mensagem simbólica e moral acentuada pela presença da caveira, do copo de vinho tombado sobre a mesa, de moedas ou de dados de jogar, como muito bem debuxou o pintor caravagista flamengo Pieter Claesz, residente em Haarlem, que acrescenta às figurações elementos musicais como o alaúde partido, a *pochette* ou flauta associadas aos prazeres da dança e folhas de música gastas, carregados de aspectos viçosos e negativos. Neste âmbito, Gétreau destaca, ainda, a obra de outros dois pintores: Sébastien Stoskopff (1597-1657)[12] e William Michael Harnett (1848-92). A produção do primeiro foi estudada por Colin Slim, eminente especialista em representações da notação musical na pintura dos séculos XVI e XVII, que descodificou num dos livros pintados no quadro *Vanité aux livres et à l'almanach* uma parte fantasiada[13] do *superius* da *chanson* a cinco vozes *Un bien petit de près me venez prendre*[14] de Orlando di Lassus com texto de Clément Marot (p. 159). Harnett (1848-92), por seu turno, foi um pintor de berço irlandês, flautista amador e coleccionador de instrumentos musicais antigos, que pintou várias composições de objectos heteróclitos, quase sempre com a presença de instrumentos e folhas de música com excertos de óperas reconhecíveis (p. 179).

No quarto capítulo, «Acteurs: status du musicien», a autora analisa vários retratos de músicos (identificados, não identificados, auto-retratos, retratos individuais, colectivos ou cripto-retratos). Alguns individuais, como a efígie do percussionista Pierson La Hues pelo artista flamengo Gillis

[11] Uma natureza-morta ou *bodegón* com caveira e instrumentos musicais, que alcançou especial desenvolvimento no Barroco.

[12] Da colecção de pintura do Kunstmuseum Basel.

[13] Pois não corresponde exactamente a nenhuma das edições que nos chegou, como observou Colin Slim. Cf. Colin SLIM, «A Composition by Orlando de Lassus in a Vanitas Painting Attributed to Sébastien Stoskopff», *Musique-Images-Instruments,* 5 (2003), pp. 49-60.

[14] Extraído do *Livre de chansons nouvelles à cinq parties, avec deux dialogues à huict* (Paris, 1571).

Congnet,[15] que originou diversas cópias, versões e variantes; o do cantor e alaudista bolonhês Giulio Mascheroni por Annibale Carracci, seu amigo; o da cantora e compositora Barbara Strozzi (ou Valle) por Bernardo Strozzi (*circa* 1640); ou o retrato informal e alegre do gravador, *marchand* e editor parisiense François Langlois, pintado pelo seu fiel amigo Van Dyck num momento de recreio a tanger uma *musette* (p. 206).[16] A estes juntam-se retratos duplos/colectivos, como o de Orlando di Lassus com os músicos da corte de Baviera no salão de Saint-Georges de Neuveste por Hans Mielich (1570); de Fernando de Médicis com os músicos da sua corte, entre eles, Alessandro Scarlatti, por Anton Domenico Gabbiani (*circa* 1685); o retrato inacabado dos amantes Frédéric Chopin e George Sand, que pertencia à colecção do pianista, compositor e pedagogo francês Antonin Marmontel; ou as representações intensamente realistas dos músicos cegos e esmoleiros por Georges de La Tour, como a célebre *La rixe des musiciens*, um empunhando uma faca e a manivela da sua sanfona e o outro, em sua defesa, recorrendo à sua charamela e a um limão que espreme nos olhos do opositor (pp. 184-6). A encerrar o capítulo, destacam-se numerosas lições de música com a representação de mulheres oriundas da nobreza e da burguesia em ambientes intimistas ou domésticos a tocar, a cantar e a dançar, sempre de forma elegante, como documentam as obras de Johannes Vermeer, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Jean-Marc Nattier, Francisco de Goya, Élisabeth Louise Vigée-Lebrun ou Edgar Degas.[17]

O capítulo seguinte, «Lieux: contextes et sociabilités musicales», prolonga a discussão da importância da pintura como documento para o estudo da iconografia musical. Através de dezenas de imagens seleccionadas por Gétreau, percorrem-se os sons da rua, do jardim, do palácio, do teatro, da sala de concerto, do salão e do *atelier*. Uma procissão na Praça de São Marcos, em Veneza, pintada por Giovanni Bellini, apresenta-nos vários instrumentos da chamada *música alta* em finais do século XV (pp. 278-80); na praça do Sablon, em Bruxelas, diante da catedral de Notre Dame, no âmbito das festas de Ommegang realizadas no domingo anterior ao Pentecostes,[18] enfileiram-se autoridades civis e religiosas seguidas de um sexteto de sopros – baixão, bombarda, corneta, charamelas e trombone (este último, o único que segue por um pequeno papel pautado de música) – debuxado pelo pintor flamengo Denijs van Alsloot (1570-1628). Não faltam também os cortejos nupciais, banquetes com música, concertos em meios aquáticos ou em jardins, como a célebre tela *La musique aux tuileries,* pintada por Édouard Manet em 1862, na qual se pode ver,

---

[15] Da colecção de pintura do Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia.

[16] Instrumento de sopro semelhante a uma gaita de fole que aparece já representado no «Theatrum Instrumentorum» do *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius com o nome de «sackpfeiff mit dem blassbalg» que, ao invés de ser assoprada, era elegantemente accionada por um pequeno fole cilíndrico.

[17] Por vezes, são também representadas numa lição de música a tanger espinetas, cravo, alaúde, harpa, pianoforte, tiorba ou a cantar.

[18] Na verdade, uma das cinco pinturas de Alsloot de uma série de oito dedicada à festa de Ommegang, com função propagandística e de mecenato dos arquiduques de Bruxelas.

entre os burgueses, o compositor e violoncelista Jacques Offenbach (p. 299). Outros exemplos de relevo são a composição de aparato de Martin van Meytens – onde se pensa estar representado W. A. Mozart sentado na tribuna dos músicos diante de um público burguês (pp. 306-7) – ou a diminuta e monocromática tela de John Singer Sargent intitulada *Orquestra Pasdeloup* que mostra uma apresentação popular domingueira no Cirque d'Hiver,[19] destacando-se na composição o timbaleiro que percute dois timbales colocados em posição oblíqua. A autora salienta ainda outras duas obras documentais de iconografia musical na pintura ocidental: o esquisso da autoria de Johann Nepomuk Hoechle com a representação do gabinete de trabalho de Beethoven em Schwarzspanierhaus no início 1827, ano da sua morte, com o pianoforte John Broadwood & Sons, candeeiros e folhas de música desordenadas; e o pianista, compositor e pedagogo húngaro Franz Liszt no seu estúdio, ladeado por um cenáculo composto por Alexandre Dumas (pai), George Sand, Victor Hugo, Rossini, Paganini e Marie d'Agoult a seus pés,[20] uma composição madura de 1840 do pintor austríaco Josef Danhauser (1805-45), a partir de estampas e litografias, comissariada por Conrad Graf, eminente construtor de pianos alemão residente em Viena (pp. 330-3).

Por fim, «Concepts: œil intérieur et sonorité visuelle», é um capítulo aberto com breves notas sobre a influência que as óperas de Richard Wagner e o conceito de obra de arte total, ou *Gesamtkunstwerk,* exerceram nas obras pictóricas de artistas como Odilon Redon, Fantin-Latour, Édouard Vuillard, Hugo Hodiener ou Anselm Kiefer. Seguem-se-lhes as composições modernistas cubistas de Braque, Picasso, Juan Gris ou Henri Hayden, sendo também realçado o papel percursor de Arnold Schoenberg, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis ou de Wassily Kandinsky, pintores-compositores de ruptura que contribuiram para o processo de «musicalização» da arte, isto é, para a diluição das convenções tonais e pictóricas e para o desenvolvimento do conceito de «sonorité visuelle». Entre eles, a autora faz menção aos numerosos auto-retratos e ao *Tratado de harmonia* de Schoenberg; às pinturas e desenhos inspirados nas figuras cimeiras do folclore da Lituânia, como Kastytis e Jūratė de Čiurlionis; ou aos exercícios pictóricos sinestésicos (*Composições, improvisações, impressões*) e à obra teórica *Do espiritual da arte* de Kandinsky.

Gétreau remata este livro com um glossário artístico e musicológico e uma bibliografia específica para o estudo da iconografia musical, onde reúne referências de livros, catálogos de exposição, estudos e artigos dos mais importantes especialistas das últimas décadas,[21] que nos permitem aprofundar a metodologia no estudo das representações musicais na pintura europeia.

---

[19] Sala de concertos de música erudita com assentos de madeira dirigidos a um público popular.

[20] E diante do busto de Beethoven, da estatueta de *Jeanne d'Arc en prière* e de um retrato de Lord Byron. A obra pertence à colecção de pintura do Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

[21] Como Antonio Baldassare, Edmund Bowles, Gabriele Frings, Nicoletta Guidobaldi, Barbara Hanning, Christianne Joost-Gauguier, Philippe Junod, Richard Leppert, Albert Pomme de Mirimonde, Walter Salmen, Colin Slim, Franca Trinchieri Camiz, Peter Vergo ou Emanuel Winternitz.

A obra aqui em análise assenta numa investigação sólida e é exposta num texto bem estruturado e dirigido a públicos especialistas e não-especialistas em musicologia e história da arte. Achamos que não apresenta fragilidades, apenas notas de somenos que têm mais que ver com o carácter subjectivo inerente às análises transdisciplinares dos quadros, do que científico. Verificámos um certo desequilíbrio na escolha do *corpus*, devido, por um lado, à recorrência da pintura sobre tela do período proto-barroco, barroco e rococó e, por outro, à predilecção pela pintura francesa, flamenga, holandesa e italiana em detrimento de outros berços ou manifestações artísticas, mas que se coaduna com a problemática central abrangente: «Comment les artistes ont-ils représenté la musique du XVI au XX siècle ?». Do mesmo modo, o limite temporal leva-nos a questionar porque escolheu a autora a Idade Média tardia e o início do Renascimento como pontos de partida? De facto, Gétreau inicia e termina este livro com movimentos de ruptura. Começa por elencar obras pictóricas da Idade Média tardia e do início do Renascimento que representam a recuperação de temas da Antiguidade Clássica – inspirados na literatura e nas escavações arqueológicas –, permitindo-nos recuperar iconografia recuada; e é também o *limes* correspondente ao delinear de temas novos como o retrato ou a efígie, que no caso específico de um músico nos permite melhor compreender o seu estatuto, os instrumentos musicais coevos, os gestos e técnicas em voga ou o desenvolvimento da polifonia sacra e profana e da notação musical (quando diante de folhas ou livros abertos de caracteres perceptíveis). Apesar das imagens de notação musical aparecerem muitas vezes em grande plano, sentimos falta da transcrição para a notação moderna, embora no texto, e muito bem, apareçam sempre identificadas as fontes musicais. No âmbito organológico, gostaríamos de ver uma maior ligação do instrumento musical debuxado ao instrumento real, uma vez que o que aqui se mostra são as inúmeras possibilidades da iconografia musical como fonte primária, apoiada na organologia, acústica, factura instrumental, tratados teóricos (Marin Mersenne, Pierre Trichet, Diderot e d'Alembert) ou fontes gravadas, como fontes secundárias.

Por fim, a paradigmática e premiada *Voir la musique* apresenta um leque de obras pictóricas, algumas sobejamente conhecidas, mas dotadas de novos sentidos, demonstrando que as fontes visuais documentam a transformação do gosto musical e o significado social das práticas musicais, e a sua leitura alerta para um trabalho que continua por fazer: o estudo sistemático e profundo da organologia e da iconografia musical em Portugal.

Sónia Maria Duarte é doutoranda em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com o projecto «Imagens de música na pintura barroca em Portugal (1600-1750)» e bolseira FCT. Entre Outubro e Dezembro de 2018 estudou a pintura holandesa da colecção do Museo del Prado. É Mestre em Musicologia Histórica pela Universidade NOVA de Lisboa, com o projecto «O contributo da iconografia musical na pintura portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento de práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura», e Mestre em Ensino da Educação Musical pela Escola Superior de Educação do Porto. Estudou Conservação e Restauro de Pintura na Camera di Commercio Italiana, e Percussão no Conservatório de Música do Porto. Investiga e escreve sobre a iconografia musical na pintura em Portugal, tendo vindo a apresentar os resultados em artigos, capítulos de livros e conferências. É co-editora do *e-book Iconografia musical: Organologia, construtores e prática musical em diálogo* (CESEM - Universidade NOVA de Lisboa). Nos últimos anos leccionou as disciplinas de História da Cultura e das Artes e de História da Música no Ensino Artístico Especializado (Dança, Teatro e Música). É membro do CESEM (NOVA FCSH) e do ARTIS (FLUL).